

元代南戏概述

俞为民

-

南戏是我国古代戏曲史上第一种成熟的戏曲形式。南戏自北宋中叶产生以后，到了元代，又有了新的发展。元代南戏的发展可分为前后两个时期，在前期，由于北曲杂剧的南移，南戏的发展受到了影响，但在与北曲杂剧并行流传的过程中，也与北曲杂剧产生了交流与融合；到了后期，南戏吸收了北曲杂剧艺术体制上的一些长处，并且由于文人的参与，在艺术上日趋完善，最终演进到了传奇阶段。

一、元代北曲的南移与南戏的发展

与前一时期即两宋时期的南戏及与后一时期即明初的南戏相比，元代南戏的流传与发展有着一个明显的特征，即是在与北曲杂剧的交流与融合中发展的。在元代以前，南戏与北曲杂剧虽已相继产生，一是在北宋中叶产生于南方的温州，一是在金末元初，产生于北方的大都（今北京）、平阳（今山西临汾）等地，但当时由于南北政治、军事势力的对峙，南戏与北曲杂剧之间没有发生联系与交流，两者一南一北，各自以自己的方式发展与流传。后来随着北曲杂剧的南移，南北两种戏曲形式产生了交流与融合，而这一交流与融合，对元代南戏的发展产生了很大的影响。

北曲杂剧的南移，是在元朝统一全国后出现的。在元朝灭掉南宋后，原来活动在大都一带的北曲作家也纷纷随着元朝政治与军事势力的南下来到了南方。而当时南方的杭州，历来是江南的繁华地，又是南宋的都城，正如北宋著名词人柳永在【望海潮】词中所描绘的：“东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。”宋高宗南渡后，又把杭州作为南宋的都城。由于南宋统治者偏安江南，纵情歌舞声色，“直把杭州作汴州”，[1]因此，使得杭州的城市经济更为繁华，各种民间技艺也更为流行，城内遍布瓦舍勾栏，杭州也因此成了游玩的胜地，时有“销金锅儿”之称，如南宋周密《武林旧事》卷三“西湖游幸”条载：“西湖天下景，朝昏晴雨，四序总宜。杭人亦无时而不游。……贵瑯要地

大贾豪民，买笑千金，呼卢百万，以至痴儿呆子，密约幽期，无不在焉。日糜金钱，靡有纪极。故杭谚有‘销金锅儿’之号，此语不为过也。”元灭南宋，虽然经历了朝代更迭的社会动乱，但杭州仍继续着往日的繁华，如关汉卿在

【南吕·一枝花】《杭州景》散套中称当时的杭州是“普天下锦绣乡，寰海内风流地”。这样的一块“风流地”，便吸引了那些因仕进无望而隐逸市井、吟风弄月的北曲作家，他们纷纷从北方来到了杭州。如“元曲四大家”之一的关汉卿在元朝灭掉南宋后不久，便来到了杭州，他在来到杭州后所作的【南吕·一枝花】《杭州景》散套中称杭州是“大元朝新附国，亡宋家旧华夷”。所谓“新附国”，即元朝灭掉南宋、杭州成为元朝的新属地不久。这些南下的北曲作家来到杭州后，便被杭州美丽的湖光山色和繁华的市井风情所吸引，因而就在杭州定居下来。如元钟嗣成《录鬼簿》所载的北曲作家中，自北方来杭州的作家有：

曾瑞，原籍大兴（今河北），“自北来南，喜江浙人才之多，羨钱塘景物之盛，因而家焉。”

丁野夫，“西域人，故元西监生，羨钱塘山水之胜，因而家焉。”

秦简夫，“大都人，近岁在杭”。

乔吉，“太原人，……居杭州太乙宫前，有题西湖【梧叶儿】百篇，名公为之序”。

陆仲良，“名登善，扬州人，家于杭。”

就连钟嗣成自己，也是从原籍汴梁（今河南开封），迁居杭州的。

另外，白朴于至元十七年（1280）五十五岁时移居建康（今江苏南京）后，也在至元二十八年（1291）南游杭州，如《天籁集》【永遇乐】序云：“至元辛卯春二月三日同李景安提举游杭州西湖。”

在南下的北曲作家中，也有一些是作为元朝的官吏来到杭州的，如“元曲四大家”之一的马致远早年也与关汉卿一样，流落下层，曾参加了大都（今北京）的元贞书会，直到至元二十二年（1285）前后，才得到了江浙行省务提举的官职，来到了杭州。马致远所担任的务提举只是一个副职，地位低微，只是掌管儒学祭祀和著述文字之事的从五品小官，并要受到担任正职的蒙古人的牵制。虽然走上了仕途，但仍是不得志。因此，他在杭州任职期间，还是寄情词曲，继续作曲写剧。在他所作的十五种杂剧中，虽然不能确定哪几种是作于杭

州的，但他在杭州期间，曾写下了【双调·湘妃怨】《和卢疏斋西湖》、【双调·拨不断】“浙江亭”、【双调·新水令】《题西湖》等描写杭州风情的散曲。

郑光祖，原籍平阳襄陵（今山西临汾）人。《录鬼簿》谓其“以儒补杭州路吏”，可见他也是在元朝灭掉南宋后来到杭州的，此后，他就一直在杭州，“病卒，火葬于西湖灵芝寺”。

在《录鬼簿》所记载的南下的北曲作家中，尚仲贤与戴善夫也是以元朝的官吏来到杭州的，如尚仲贤，“真定人，江浙省务提举”。戴善夫，“真定人，江浙省务官”。

在北曲作家南下的同时，原来活动于北方的杂剧演员也来到南方，如“杂剧为当今独步”[2]的大都著名演员珠帘秀也在元朝统一后来到杭州，后嫁一道士以终，如无名氏《绿窗纪事》“作文别妓”条载：“钱塘道士洪丹谷与一妓通，因娶为室。……先是胡紫山以此妓名珠帘秀，尝拟【沉醉东风】曲以赠之。”在元代夏庭芝《青楼集》所记载的元杂剧演员中，有的便是在南方“驰名”的，如：

天赐秀，姓王氏，侯总管之妻也，善绿林杂剧。……又有张心哥，亦驰名淮、浙。

于四姐，字慧卿，尤长琵琶，合唱为一时之冠。……侯有朱春儿，亦得名于淮、浙。

小玉梅，姓刘氏，独步江、浙。

赵真真，冯蛮子之妻也，善杂剧，有绕梁之声。其女西夏秀，嫁江闰甫，亦得名淮、浙间。

李真童，张奔儿之女也，十余岁，即名动江、浙，色艺无比。

喜温柔，曾九之妻也，姿色端丽，而举止温柔，淮、浙驰名，老而不衰。

小春宴，姓张氏，自武昌来浙间。天性聪慧，记性最高。勾栏中作场，常写其名目贴于四周遭梁上，任看官选拣需索。

事事宜，姓刘氏，姿色歌舞悉妙。其夫玳瑁脸，其叔象牙头，皆副净色，浙西驰名。

随着北曲作家和杂剧演员的南下，北曲杂剧的创作与演出中心也从北方的大都南移到了杭州，杂剧在杭州的流传，甚至还胜过了南戏。如明代徐渭《南

词叙录》载：“元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。”虽然在北曲杂剧流入南方后南戏尚不至于“绝”，但据此也可以说明元朝统一以后，北曲杂剧在南方的流行情况。

而就在北曲杂剧南移、杭州成为继元代初年大都以后北曲杂剧的又一创作与演出中心的同时，南戏也仍在杭州流行。早在南宋时，杭州的南戏就已经十分流行了，如元刘一清《钱塘遗事》载：“至戊辰（1268）、己巳（1269）间，《王焕》戏文盛行都下。”元周德清《中原音韵》也载：“南宋都杭，吴兴与切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵。”当南宋灭亡后，南戏并不因为朝代的更易而在杭州绝迹，虽然受到了南下的北曲杂剧的影响，一度衰落，但并没有在杭州的舞台上绝迹。这些南下的北曲作家来到杭州后，也看到过正在流行的南戏，如今存的顾曲斋本与息机子本《望江亭》第三折中皆有这样一段念白：“杨云：这厮每扮南戏那。”显然作者在当时必定看到了南戏，因此，才会在剧中提及“南戏”。况且“南戏”之名，肯定是北方人给它取的名，因为南方人不会将本地的事物、早已在南方流传的戏文称为“南戏”的。如南宋周密的《癸辛杂志》在记载《祖杰》戏文的本事时，便称“戏文”；在南宋刘壎的《水云村稿·词人吴用章传》中，也称“永嘉戏曲”。只有北方人来到南方后，为了将它与北方的北曲杂剧相区别，才在“戏文”前面加上“南曲”二字，简称“南戏”。因此，在当时杭州的戏曲舞台上，一方面是原有的南戏继续流传，另一方面是北曲杂剧的传入并流行，正是这一特定的环境给南北两种不同的戏曲形式造成了交流的机会，而南戏也正是在与北曲杂剧的交流中，吸收了北曲杂剧的一些长处，不仅提高了剧本的文学性，而且在艺术体制上如曲调的组合形式、用韵等方面更为完善。因此，与前一时期的南戏相比，元代南戏在艺术体制与语言风格上，都出现了新的特征。

首先，在曲调的组合形式上，南戏受到了北曲依宫调联套的组合形式的影响，日趋规范。北曲杂剧与散曲套曲都是依宫调来组合曲调的，也就是在将单支的曲调联缀成一个套曲时，必须用同一个宫调内的曲调，且一套曲必须叶同一个韵。曲调的排列也有一定的次序，用于开头的曲调有一定，如仙吕必以【点绛唇】为首，南吕必以【一枝花】居前，双调必以【新水令】开头，最后皆须以尾声作结。而南戏在形成之初是以当地的民间歌谣为曲调的，民间歌谣是没有严格的格律的，而且南戏凡上场的脚色皆可唱，因此，南戏是按照所敷

演的故事情节、场面的转换、剧中人物的性格来安排和组合曲调的。但在北曲南移后，南戏的曲调组合形式受到了北曲依宫调联套的组合形式的影响，出现了北曲化的倾向，这主要表现在以下几个方面：

一是吸收整套北曲作为曲调。如元代古杭书会编撰的《小孙屠》第七出所用的曲调，便是一套北曲：

【北南吕·一枝花】（真文）—【梁州第七】（真文）—【黄钟尾】（真文）

又如《黄孝子寻亲记》第十四出在三支南曲之间，插入一套北曲：

【南金蕉叶】（真文、侵寻）—【绵搭絮】（真文、侵寻）—【北越调·斗鹌鹑】

（尤侯）—【紫花儿序】（尤侯）—【调笑令】（尤侯）—【秃厮儿】（尤侯）—

【煞尾】（尤侯）—【南鹧鸪天】（真文、侵寻）

二是吸收若干支北曲，与南曲组合成南北曲合套的形式。据元代钟嗣成《录鬼簿》记载，这种南北合套的形式创自沈和，如云：“和，字和甫，杭州人。能词翰，善谈谑。天性风流，兼明音律。以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧。”在现存的南戏作品中，最早出现南北曲合套的是《永乐大典戏文三种》之一、由古杭才人编撰的《错立身》戏文，如该戏第五出所用的曲调：

【南醉落魄】—【北赏时花（赏花时）】—【南排歌】—【北哪吒令】—【南排歌】—【北鹊踏枝】—【南乐神安（安乐神）】—【北六么序】—【南尾声】

又如《小孙屠》第九出所用的曲调：

【北新水令】—【南风入松】—【北折桂令】—【南风入松】—【北水仙子】—【南犯袞】—【北雁儿落】—【南风入松】—【北得胜令】—【南风入松】

三是在全采用南曲曲调时，也模仿北曲散套与剧曲的联套形式，不仅由同一个宫调的曲调组合而成，而且一套曲叶同一个韵部；又曲调的排列，首为引子，中间过曲，最后为尾声。如《错立身》第十三出：

【菊花新】（尤侯）—【泣颜回】（尤侯）—【同前换头】（尤侯）—
【扑灯蛾】（尤侯）—【同前换头】（尤侯）—【尾声】（尤侯）

元本《琵琶记》第二出：

【瑞鹤仙】（尤侯、家麻）—【宝鼎儿】（尤侯）—【锦堂月】（尤侯）
—【前腔换头】（尤侯）—【前腔换头】（尤侯）—【前腔换头】（尤侯）—
【醉翁子】（尤侯）—【前腔】（尤侯）—【侥侥令】（尤侯）—【十二时】
（尤侯）

因此，随着时代愈往后，受北曲的影响愈大，在南戏作品的曲调组合中，
像北曲依宫调联套的组合形式也就愈多，现将《永乐大典戏文三种》、四大南
戏及《琵琶记》中的一出用同一宫调、同一韵的出数列表比较如下(一出仅用一
曲者不计)：

剧 名	总出数	一出一宫调	一出一韵
《张协状元》	53	3	5
《错立身》	14	2	3
《小孙屠》	21	6	7
《荆钗记》	48	4	9
《白兔记》	33	3	5
《拜月亭》	40	7	18
《杀狗记》	36	5	5
《琵琶记》	42	10	10

其次，在曲韵上，南戏的曲韵也受到了北曲用韵的影响，而出现了律化的倾向。本来南戏的曲韵是以其产生及流行地东南沿海的苏南、浙江、福建、江西等地的南方乡音为语音基础的，如明王骥德《曲律·论韵》指出：“盖南曲自有南方之音，从其地也。”因此，南曲的曲韵与北曲所依据的中州韵有很大的区别，如先天、寒山与桓欢、支思、齐微与鱼模、真文与庚青通押，开口、

闭口不分，入声单押。当北曲南移后，南戏作家在创作南曲时，既保持着早期南戏以南方乡音为语言基础的用韵特色，同时也掺入了北曲的用韵方式与韵系。这样，也使得南戏的用韵趋于规范。如在北曲南移以后所产生的一些南戏作品中，有许多曲文所用的韵与《中原音韵》所列的北曲所用的韵部相合，而且有的也与北曲杂剧一样，一出（折）叶同一个韵部，一韵到底。现将《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》（元本）等八种南戏中与《中原音韵》所列的韵部相合的曲调数列表说明如下

曲调名称	《张协状元》	《错立身》	《小孙屠》	《荆钗记》	《白兔记》	《拜月亭》	《杀狗记》	《琵琶记》
闭口韵单押	1	1	1	1	1	1	1	1
开口韵单押	1	1	1	1	1	1	1	1
闭口韵混押	1	1	1	1	1	1	1	1
开口韵混押	1	1	1	1	1	1	1	1
全用廉纤韵	1	1	1	1	1	1	1	1
全用侵寻韵	1	1	1	1	1	1	1	1

从上表所列，我们一方面可以看出南戏曲韵受北曲曲韵影响的情形，同时也可以看到，南戏受北曲曲韵的影响是逐步扩大的，如闭口韵的运用，上表所列的闭口韵单押的情形，在《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》中还没有出现，在这三部戏中，闭口韵与开口韵混押。而在后来的《荆钗记》、《琵琶记》中，就出现了如北曲那样单押的现象，如《荆钗记》第十五出【疏影】、【降黄龙】、【前腔】、【前腔】、【前腔】、【黄龙滚】等六曲全用廉纤韵，第三十四出【渔家傲】曲全用侵寻韵；《琵琶记》第十三出【出队子】曲、第二十九出【江头金桂】曲、【前腔】曲全用侵寻韵。

另外，在语言风格上，南戏也受到北曲的语言风格的影响，增强了曲白的文学性。在语言风格上，南戏与北曲杂剧有着俚俗与文采之别。由于南戏作家都是民间艺人，缺乏文学修养，又编撰剧本是供舞台演出用的，曲文与念白必须使观众听得懂，故南戏的曲白俚俗无文采，多口语俗语。如《张协状元》第十九出【麻婆子】曲：

二月春光好，秧针细细抽。有时移步出田头，蝌蚪要无数水中游。婆婆傍前捞一碗，急忙去买油。

有的则近于打油诗，如第二十六出【吴小四】曲：

一个大贫胎，称秀才。教我阿娘来做媒，一去京城更不回。算它老婆真是呆，指望平地一声雷。

这些曲文虽然通俗易懂，但俚俗浅露。北曲杂剧作家多是文人学士，具有较高的文学修养，而且为了在剧作中充分显示自己的文学才华，故剧作的语言具有较好的文学性。虽然北曲杂剧的语言也有本色的风格，但南戏的本色是通

俗而浅露，而北曲杂剧的本色是通俗而蕴藉。如明何良俊谓郑光祖的《倩女离魂》“【越调·圣药王】内：‘近蓼花，缆钓槎，有折蒲衰草绿蒹葭。过水洼，傍浅沙，遥望见烟笼寒水月笼纱，我只见茅舍两三家。’如此等语，清丽流便，语入本色”。[3]显然，像《倩女离魂》这样的曲文，虽然本色通俗，但俗而不俚，情景交融，富有意境，与南戏语言的本色具有不同的内涵。自从北曲南移后，南戏的语言风格也受到了北曲的影响，也具有了通俗而蕴藉的特征，如《错立身》第九出卜（王金榜母）、旦（王金榜）、末（王金榜父）在行路时所唱一组曲，曲文清丽蕴藉。如其中卜所唱的【八声甘州】曲：

子规两三声，劝道不如归去，羁旅伤情。花残莺老，虚度几多芳春。家乡万里，烟水万重，奈隔断鳞鸿无处寻。一身，似雪里杨花飞轻。

又如《小孙屠》第七出末（小孙屠）所唱的【一枝花】曲：

山遥水长，人远天涯近。去骖登紫陌，迢迢践红尘。自离家乡，寂寞无人问，朝朝愁闷损。然虽路上堪行，俺则是心中未稳。

这样富有文采的曲文，显然是受了北曲的语言风格的影响而出现的。

南北戏曲的交流对元代南戏的发展产生了积极的影响，促进了南戏的进一步成熟与完善。作为我国古代戏曲史上最早形成的戏曲形式，早期的南戏无论在剧本文学上，还是在曲体上，都有其缺陷，由于其作者皆为缺乏文学修养的民间艺人，而且南戏在形成之初，其所用曲调“即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”“夫南曲本市里之谈，即如今之吴下【山歌】、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”[4]因此，南戏虽在剧本形式、脚色体制等方面已成熟，但在曲律、语言风格等方面还停留在民间艺术的阶段，粗率而缺少文学性。也正因为如此，南戏受到文人学士们的鄙视，如明徐渭《南词叙录》云：“南戏虽作者猬兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也”，故“士夫罕有留意者”。通过南北戏曲的交流，南戏经过北曲杂剧的影响与熏陶，大大提高了文学性，徐渭以为是元末高明作《琵琶记》，“用清丽之词，一洗作者之陋。于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已”。[5]其实高明的《琵琶记》正是南北戏曲交流影响的结果，使得《琵琶记》能够在语言风格、曲律上比以前的南戏作品有了较大的提高。

二、元代南戏的作家及其创作倾向

元代南戏的作家，虽与早期的南戏作家相比有了一些变化，即在后期的作家中，出现了文人学士，如《琵琶记》的作者高明，但从总体上来看，仍以民间艺人与下层文人为主体。如现存最早的元代南戏剧本《永乐大典戏文三种》中的《宦门子弟错立身》为“古杭才人”所作，《小孙屠》为“古杭书会”所作。又如《荆钗记》为元代“吴门学究敬先书会柯丹邱著”[6]成化本《白兔记》的“副末开场”中也称该剧为“永嘉书会”所作。如《寒山堂九宫十三摄南曲谱》卷首《西池宴王母蟠桃会》剧目下注云：“前明钞本也，原题‘敬先书会合呈’。”这些书会才人都是一些靠编撰戏曲剧本、话本、诸宫调、唱赚等为生的民间艺人与下层文人。如明王骥德《曲律·杂论上》云：“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外，如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记，其鄙俚浅近，若出一手。岂其时兵革孔棘，人士流离，皆村儒野老涂歌巷咏之作耶？”由于元代南戏的作者多为民间艺人及下层文人，因此，在创作倾向上，仍与两宋南戏的创作倾向有着相同之处，多能反映下层民众的意志与愿望。

揭露社会黑暗，伸张正义，表达下层百姓的意志与愿望，这是元代南戏作家们所表现的一个主要内容。如周密《癸辛杂志别集》载：在元初，温州江心寺有个叫祖杰的恶僧，投靠元世祖时任江南释教总统的杨琏真加，奸淫妇女，无恶不作。老百姓告到官府，而“州县皆受祖杰贿赂，推却之”。民间艺人们“旁观不平，惟恐祖杰漏网也，乃撰为戏文，以广其事。众口难掩，遂毙之于狱”。这部《祖杰》戏文不仅揭露了为元代统治者所推崇的僧侣横行民间，为非作歹的罪行，抨击了官府贪赃枉法，徇私舞弊的黑暗现实，而且还表达了下层民众的不平之声，最终迫使统治者将恶僧祖杰毙之于狱。又如《永乐大典戏文三种》之一的《小孙屠》，也揭露了官府的腐败，草菅人命的黑暗现实，而且最后又借助想象，让被官府冤杀的小孙屠复活，捉住真凶，报了冤仇。

反映民族矛盾，褒扬忠义与爱国，抨击奸佞与卖国，这也是元代南戏的一个重要内容。元蒙统治者统一全国后，实行了严厉的民族歧视政策，把全国人民分为蒙古人、色目人、汉人、南人四等，作为既是汉人，又是南人的南方地区的老百姓来说，当时所受到的民族压迫更为深重。因此，南戏作家们在剧作

中不仅真实地描写了当时的民族矛盾，而且也反映了汉族百姓的民族感情，对异族统治者的反抗与对误国的奸臣的愤恨。如《东窗记》戏文，敷演南宋时秦桧陷害岳飞的故事，岳飞屡败金兵，正要直捣黄龙，收复中原之时，秦桧受金兀术之命，连下十三道金牌，将岳飞召回京城，拘系下狱，并与妻子王氏在东窗下密谋，将岳飞吊死在风波亭下。岳飞死后受到上天旌表，封为天官，后亲审秦桧夫妇，将其打入地狱。朝廷为表彰岳飞忠节，建庙立碑。剧作不仅反映了宋金之间的民族矛盾，而且表达了民众对误国害民的奸臣的愤恨，颂扬了岳飞尽忠报国的精神。再如《牧羊记》戏文，敷演汉代苏武出使匈奴被拘，坚贞不屈的故事，歌颂了苏武保持民族气节的高尚情操。《黄孝子》戏文，写元兵南下，攻陷江西建昌，致仕家居的宋朝统制黄普召集义军，欲与元兵战，战败被杀夫人陈氏被元兵所掳，子觉经年方五岁，为老仆所救逃生，成人后，历尽艰辛，寻找母亲，最终得以团聚。剧作较真实地反映了宋元之际的动乱给民众带来的灾难。又如与杂剧同名的《赵氏孤儿》戏文，敷演的是春秋时晋灵公听信奸臣屠岸贾，族灭上大夫赵盾全家，赵盾子赵朔、妻德安公主避于宫中，产下赵氏孤儿，为门客程婴与弃职归乡的公孙杵臼所救。二十年后，赵氏孤儿长大成人，便杀了屠岸贾，报了冤仇。在赵宋王朝为元朝所灭的时代背景下，南戏作者来敷演赵氏孤儿报仇的故事，其中更有深意，即寄寓了汉族百姓要求恢复赵宋王朝的愿望。

歌颂青年男女的爱情，提倡婚姻自主的内容，在元代南戏的内容中也占了很大的比重。在元代，由于元蒙统治者推崇佛教与道教，动摇了长期以来被汉族统治者奉为统治思想的儒家思想的地位，传统的封建伦理道德对人们思想的禁锢。因此，原来被认为是违背传统礼教的青年男女自主婚姻的行为，在元代也能被搬上戏曲舞台，并加以歌颂。如《司马相如题桥记》、《祝英台》、《风流王焕贺怜怜》、《崔莺莺西厢记》、《崔护觅水记》等，这些剧作中，男女主角冲破封建礼教的阻挠和束缚，大胆地追求自由幸福的爱情。作者对于他们的行为倾注了极大的同情与赞扬，并通过他们的行为，传达了封建社会中青年男女渴望婚姻自主的要求。

另外，宣扬传统伦理道德，也是元代南戏的一个重要内容，这一方面内容，大多是元代后期的一些剧作，如五大南戏中的《杀狗记》、《琵琶记》以及《王祥卧冰》、《黄孝子寻亲记》、《冯京三元记》、《薛包》、《闵子骞

单衣记》等戏文，皆以父子、母子、兄弟、夫妻之间的故事，歌颂了子孝妻贤、兄睦弟顺等传统伦理道德。

与同时期的北曲杂剧相比，元代南戏在内容上虽有许多共同之处，但在创作倾向上，两者有着明显的区别，即南戏剧作中，作者的主体意识不明显，而北曲杂剧剧作家的主体意识十分强烈。而这一差异，是由作家身份的不同所造成的。从当时所处的社会地位来看，元代的南戏作者与杂剧作者没有区别，但从所具有文化素质上来看，两者有着本质的不同。如“元曲四大家”中的关汉卿曾参加过“玉京书会”，马致远曾参加过“元贞书会”，《西厢记》的作者王实甫也曾生活在下层，与妓女艺人为伍，但这些作家原来就是文人学士，有较好的文学与艺术修养，如关汉卿一生多才多艺，他自称：“我也会吟诗，会篆籀，会弹丝，会品竹，我也会唱鹧鸪，舞垂手，会打围，会蹴鞠，会围棋，会双陆。”[7]再如马致远早年也曾专心功名，自称：“且念鰥生自年幼，写诗曾献上龙楼。”[8]又如白朴，父亲白华是金代著名诗人，白朴幼年因战乱其父亲的好友、金代著名诗人元好问生活，元好问在生活上对白朴加以关心照顾外，在学问上，也悉心教诲指导，故在弱冠之年，便以博学多闻、才华出众而闻名。又如石子章，是石晋之后，曾随从出使西域，又与元好问相交甚密。如果说没有元蒙统治者的入主中原，在元初废除科举，他们就会像他们的前辈一样，通过科举走上仕途的，只是在当时“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途”，仕进无望的情况下，才被迫流落民间，将自己的文学才华投入到杂剧创作之中。然而一旦恢复科举、仕途有望后，他们还是走上了仕途。如马致远在至元二十二年（1285）前后做了江浙行省务提举。也正因为此，在元杂剧作家中，多有为官者，如李文蔚曾任江州瑞昌（今属江西）县尹，高文秀为府学生员，李直夫官至湖南肃政使，尚仲贤曾任江浙行省务官，李寿卿曾任将仕郎、县丞等职，郑光祖“以儒补杭州路吏”，[9]宫天挺曾任学官、钓台书院山长，金仁杰曾任建康（今南京）崇宁务官，杨梓曾任嘉议大夫、杭州路总管，谷子敬曾任枢密院掾史，李唐宾曾任淮南省宣使。由上可见，元杂剧作家流落民间，编撰杂剧，按照现在的话来说，是文人“下海”，出于时势所迫；正因为此，元代赵孟頫认为杂剧皆出于文人学士之手，如云：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？”[10]而同样是书会才人，元代的南戏作家们本来就不是文人学士，属于市民阶层，他们一直身处下

层，无所谓上，也无所谓下。如南戏《拜月亭》的作者施惠，是杭州吴山城隍庙前“以坐贾为业”的小商人。换句话说，不是像元代杂剧作家由于元蒙统治者废除科举，仕进之路被堵住后才流落下层的。因此，这些书会才人没有受过较好的文化教育，没有像文人学士那样具有较高的文化修养。

剧作家身份的不同，也就造成了创作剧本的目的与创作倾向上的差异。北曲杂剧作家编撰剧本的目的之一，就是像作诗、作词及作散曲那样，抒发自己的志趣。在当时，由于元蒙统治者废除科举，堵住了杂剧作家们的仕进之路，时运不济，只得沦落下层，心里也就充满着愤怨不平之气。因此，当他们在编撰杂剧时，也就必然要将心中的愤怨不平之气抒发出来，正如明代胡侍在《真珠船》中所说的：“中州人每每沉抑下僚，志不获展，……于是以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其拂郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也。”王国维也谓：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑劣，故不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想，写时代之情状。”[11]也正因为如此，北曲杂剧在内容上，一是抒情多于叙事，故事情节简单，人物形象除了主唱的正末或正旦外，其余的性格不鲜明，形象单薄。二是作家的主体意识十分强烈，杂剧作家往往通过剧中的主唱人物来抒发自己的志趣。虽然杂剧作家所抒发的志趣有的与下层百姓的道德观、社会观也是一致的，但由于作家把剧中人物作为自己主观情感的一种寄托形式，因此，在剧中人物身上，往往能看到剧作家本人的精神气质。如关汉卿《窦娥冤》第三折窦娥所唱的【滚绣球】曲，与其说是剧中的窦娥在痛斥天地的不公，倒不如说是作者本人在对当时黑白混淆、是非颠倒的社会现实加以抨击。又如马致远的《荐福碑》第一折书生张镐所唱的两支【寄生草】曲：“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊突越有了糊突富。则这有银的陶令不休官，无钱的子张学干禄。”这也分明是作者本人在被元蒙统治者废除科举、堵住了仕途后所产生的愤怨之情的流露。可见，虽然杂剧作家在剧作中也反映了当时的社会现实，并且也表达了下层百姓的爱憎与愿望，但读者与观众在杂剧中所感受到的，更多的是作家本人的志趣。

南戏作家编撰剧本的目的，只是供演员演出用的，通过演员的演出，让观众观赏。为了能使观众喜爱自己的剧作，以获得较好的经济收益，故十分重视

剧作的故事情节与人物形象，以丰富曲折的故事情节与形象生动的舞台人物来吸引观众。因此，南戏剧作在内容上具有叙事性强而抒情性弱的特征。而且南戏作家在剧作中所表达的“情”，也不是作者个人的“情”，而是下层民众所共有的“情”，因为只有充分反映了下层民众的情感与愿望，才能够引起他们心灵上的共鸣，从而赢得他们的认同与热爱。如《癸辛杂志别集》所载的《祖杰》戏文，直接将老百姓对贪官污吏的愤恨表达出来，伸张了正义。《东窗记》戏文，而且表达了民众对误国害民的奸臣的痛恨，最后又借助想象，让秦桧夫妇遭到惩罚，藉此来表达下层百姓的愿望。因此，南戏作家虽然也在剧作中抒发了“情”，但作家个人的主体意识不强烈，具体来说，在剧作的主要人物身上，看不出作者本人的影子。

三、元代五大南戏——《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶记》

元代南戏的剧目，在明清的一些曲目著作及南曲谱中多有记载，钱南扬先生汇集了《永乐大典目录》、《南词叙录》、《南曲九宫正始》、《南九宫十三摄曲谱》、《传奇汇考标目》等明清文献中所载录的南戏剧目，共238种，其中有一部分是宋南戏与明初南戏，但大多是元代南戏。现存有全本者共为19种：《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》、《金钗记》、《破窑记》、《金印记》、《黄孝子寻亲记》、《赵氏孤儿记》、《东窗记》、《牧羊记》、《三元记》、《周羽教子寻亲记》、《胭脂记》、《古城记》等，除去《张协状元》与《三元记》、《周羽教子寻亲记》、《胭脂记》、《古城记》五种分别为南宋与明初南戏外，其余皆为元代南戏。

在现存的元代南戏作品中，当以《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》等五种南戏的影响最大。前四种，在明清时期被并称为四大南戏，如清代无名氏《曲海总目提要》云：“元明以来，相传院本上乘，皆曰《荆》、《刘》、《拜》、《杀》。《荆》谓《荆钗》，《刘》谓《白兔》，《拜》谓《幽闺》、《杀》谓《杀狗》。……乐府家推此数种，以为高压群流。”王国维《宋元戏曲史·元南戏之文章》也谓：“元之南戏，以《荆》、《刘》、《拜》、《杀》并称，得《琵琶》而五。”

《荆钗记》，又名《王十朋荆钗记》，清高奕《新传奇品》、黄文暘《曲海目》、姚燮《今乐考证》等皆题“柯丹邱”作，张大复《寒山堂南九宫十三摄曲谱》卷首在《王十朋荆钗记》剧名下注云：“吴门学究敬先书会柯丹邱著。”可见《荆钗记》的作者是元代苏州（吴门）的一位书会才人。今存的《荆钗记》皆为明代的刊本，写的是书生王十朋家道清贫，以荆钗为聘，娶钱玉莲为妻。后王十朋状元及第，授官江西饶州佾判。当朝宰相万俟卨欲招王十朋为婿，十朋执意不从。万俟卨羞成怒，将十朋由饶州改调烟瘴之地潮州，并不准回乡。与王十朋一同赴京应试的豪绅孙汝权欲娶玉莲，篡改了王十朋的家书，诡称王十朋已入赘相府，让玉莲改嫁他人。玉莲继母与姑母贪图钱财，嫌贫爱富，见信后便逼玉莲改嫁孙汝权。玉莲誓死不从，投江殉节。恰被赴任路过温州的福建安抚钱载和救起，认作义女，带至任所。五年后，万俟卨倒台，王十朋升任吉安太守，而钱载和也由福建安抚升任两广巡抚，携玉莲上任途中，路过吉安府，遂使十朋与玉莲团圆。

王十朋在历史上确有其人，是南宋时温州乐清人，字龟龄，号梅溪，早年曾“聚徒梅溪，受业者以百数”。南宋绍兴二十七年（1157）状元及第，历任秘书郎、侍御史、龙图阁学士等职。又出知饶、夔、湖、泉四州。著有《梅溪集》。《宋史》有传。那么作为历史人物的王十朋是怎样成为戏曲中的人物的呢？据《瓯江逸志》载：“今世俗所传《荆钗记》，因梅溪劾史浩八罪，孙汝权实怂恿之。史氏切齿，遂令门客作此作以诬之。盖玉莲乃梅溪之女，孙乃梅溪同榜进士也，史客故谬其说耳。又有一说：玉莲实钱氏，本倡家女，初王与之狎，钱心许嫁。后王状元及第归，不复顾，钱愤，投江死。”明李日华《紫桃轩杂缀》也云：“玉莲，王梅溪先生十朋之女；孙汝权，宋进士，先生之友，敦尚风谊。先生劾史浩八罪，汝权实怂恿之。史氏切齿，遂妄作《荆钗记》传奇，故谬其事以蔑之耳。”谓《荆钗记》是史浩门人为报复王十朋与孙汝权所作，这恐为附会之说，但由此也可以看出《荆钗记》本事及剧情的演进之迹，即王十朋这一形象有一个从反面形象到正面形象的演变过程。在早期的《荆钗记》中，王十朋当与孙汝权一样，也是一个受到抨击、丑诋的对象。正如前人的记载中所说的，他在状元及第前，与倡家女钱玉莲狎，状元及第后，便“不复顾”，抛弃了玉莲，致使“钱愤而投江死”。也正因为剧中有这样的情节，才会有人将它与王十朋弹劾史浩及史浩门人报复之事牵附起来。另外，

根据前人的记载，今存的《荆钗记》确是根据古本《荆钗记》改编的。如清无名氏《曲海总目提要》云：《荆钗记》“元人所撰，后人又加更改，有古《荆钗》及《荆钗》两种。”

今存的《荆钗记》虽是古本《荆钗记》的翻案戏，但从剧作所敷演的故事情节与人物形象来看，同样反映了下层民众的爱憎观与道德观。首先，从王十朋这一人物来说，他忠于爱情，面对万俟卨的威逼招赘，他既不做忘恩负义的王魁，也不做妥协屈服的蔡伯喈，宁可被奸相改调烟瘴之地去做官，始终不肯抛弃自己的糟糠妻室，入赘豪门。如果说古本《荆钗记》是通过王十朋状元及第后抛弃前妻钱玉莲，致使玉莲投江而死这一故事情节，抨击了书生的负心行为，那么今本《荆钗记》则通过王十朋状元及第后不忘糟糠之妻，拒绝入赘豪门的情节，从正面对不负心的书生加以歌颂，为那些出身寒门的士子提供了典范，从另一个角度表达了下层民众的道德理想。其次，今本中的女主角钱玉莲不为财利所诱，不为威逼所屈，忠于爱情，直至投江殉节，仍和故本中的愤而投江自尽的钱玉莲是一致的，而她的这种坚贞不屈、忠于爱情的精神，也得到了下层民众的同情与赞赏。最后，今本《荆钗记》虽以王十朋与钱玉莲的大团圆为结局，但这一结局是建立在战胜万俟卨、孙汝权等罪恶势力的基础之上的，以正义战胜邪恶为结局，这与《琵琶记》以蔡伯喈的动摇妥协和赵五娘的无原则容忍为前提的一夫二妇的大团圆的结局相比，更能体现下层民众的愿望。因此，《荆钗记》的故事情节虽然经历了由描写书生负心到书生不负心的演变，但其中所蕴含的下层民众的道德理想与愿望没有改变，也正因为此，这一剧目才得以在戏曲舞台上经演不衰，为人民群众所喜闻乐见。

作为南戏的经典剧目，经过了许多艺人及文人的加工，《荆钗记》在艺术上也有着较高的成就，而这也是它在舞台上久演不衰，为广大观众所喜闻乐见的重要原因。《荆钗记》的艺术成就，首先体现在剧作的结构上，全剧的情节安排既曲折巧妙，又紧凑严谨。全剧设置了三组矛盾冲突：一是王十朋与孙汝权，二是钱玉莲与继母、姑母，三是王十朋与万俟卨。这三组矛盾冲突都紧紧围绕着王十朋与钱玉莲之间悲欢离合这一主线展开，故剧中虽然头绪多，矛盾冲突此起彼伏，但剧情发展井然有序。为了突出主线，作者巧妙地运用道具，将象征王十朋与钱玉莲的爱情的荆钗贯串于剧情发展的始终，在剧作的开头，以荆钗为聘礼，王十朋与钱玉莲得以结合；剧情演进到中间，玉莲被逼投

江时，将荆钗牢系身上，把荆钗作为殉情的见证；最后，又以荆钗为媒介，使王、钱二人得以团圆。在具体安排剧情时，又能前后照应，针线紧密。如《堂试》出，太守看到孙汝权的试卷与王十朋的试卷字迹相同，便谓孙汝权是“令人代作文字”，命人背起来打。这一情节就照应了后来孙汝权偷改王十朋的家书的情节。又如王十朋不从万俟卨的招赘，由原来所授的饶州佾判，改调潮阳，这又为《误认》出钱玉莲把饶州王佾判的死讯当成王十朋的讣音的情节埋下了伏线。由于层层照应，使剧情发展既合理，又十分紧凑。

在曲调的运用上，《荆钗记》也有独到之处，即能根据剧情的不同，选用具有与剧情相合的声情的曲调，使曲调与剧情得到了较好的统一。如《闺念》出，王十朋上京应试去后，钱玉莲独自在闺房内思念丈夫。钱玉莲一上场，就唱了一支长引子【破阵子】，接着又连唱四支适宜抒情的长调细曲【四朝元】，使钱玉莲对丈夫的思念之情得到了充分的表达。故明代吕天成《曲品》云：“《荆钗记》以真切之调，写真切之情，情文相生，最不易及。”

《白兔记》，又名《刘知远白兔记》，《曲海总目提要》谓“此剧未知谁笔，总出元人之手”。据1967年新发现的明成化永顺堂刊本的副末开场所云，为永嘉书会才人所作。《白兔记》今存的也皆为明刊本，写五代后汉高祖刘知远与李三娘的故事，刘知远被继父所逐，流落荒庙，为李文奎收留，并将女儿三娘许配给刘。三娘兄嫂为独占家产，设计加害刘知远。刘知远被逼到邠州投军，后入赘岳节使府中。李三娘在家受尽兄嫂的迫害，白天汲水，晚上挨磨，在磨房产下一子，因无剪刀，只好用牙咬断儿脐，故取名咬脐，怕兄嫂加害，托人送到刘知远处。十六年后咬脐长大成人，一日打猎，追赶一只白兔，与生母李三娘相遇，便回去报与刘知远，刘知远便率领兵马回到沙陀村，与三娘团聚。刘知远与李三娘的故事在《旧五代史》与《新五代史》上皆无记载，但在民间早已流传，如宋代话本《五代史平话》中就有了较详细的描写，金代又有《刘知远诸宫调》。而南戏《白兔记》正是根据民间传说编撰而成的。从作品的主题及对刘知远与李三娘这两个人物形象的描写来看，在南戏中李三娘的形象比话本、诸宫调所描写的更为突出，南戏虽也同样以较多的篇幅敷衍了刘知远的情节，但剧作歌颂与赞扬的却是李三娘，她面对兄嫂的威逼迫害，挨磨汲水，受尽折磨，不肯屈服，故这一人物最能引起读者与观众的同情与赞美，而与李三娘有关的几出戏，如《挨磨》、《分娩》、《见儿》、《私

会》等，也是全剧中的精华。对于刘知远，剧作在前面虽然也写了他受李洪一夫妇迫害，离家出走的不幸遭遇，但后来又写他发迹后不念在家受苦的三娘，另娶贵家之女为妻，这显然是一种负心行为，故剧作对刘知远这一人物的褒贬还是十分分明的。

《白兔记》在艺术上也有着较高的成就，如剧情安排，线索分明，先写刘知远与李三娘的由合而分，后写他们的由分而合，中间则通过窦公送子、咬脐打猎追兔的情节，将前后两部分的情节联结起来。又剧作的语言具有质朴自然的特色，如吕天成《曲品》评曰：“《白兔》，词极古质，味亦恬然，古色可挹。”

《拜月亭》，又名《幽闺记》，一般都以为是元代杭州人施惠根据关汉卿的同名杂剧改编的。写金朝贞元年间，番兵入侵，金主听信奸臣谗言，迁都汴梁。书生蒋世隆与妹瑞莲、尚书王镇的夫人与女儿瑞兰在逃难途中，失散，世隆与瑞兰相遇，并在患难中结为夫妻，而瑞莲与王夫人相遇，被收为义女。王镇和番回朝，在旅店遇见瑞兰，不认世隆为女婿，强将瑞兰带走。瑞兰回到家中，月夜焚香拜月，祈祷上天，保佑世隆平安。后世隆状元及第，王镇奉旨招亲，于是夫妻、兄妹团圆。与同类题材的其他南戏相比，《拜月亭》自有它独特的思想高度，它不只是以才子佳人的风流韵事来取悦观众，而是通过男女之间的悲欢离合，展示了较深刻的思想内容与社会风貌。首先，剧作将这一故事放在社会大动乱的特定环境中来描写，以蒋、王的遭遇，向观众展示了万民仓皇、妻离子散的社会现实，反映了民族矛盾与统治者的昏庸给百姓带来的灾难。其次，剧作对蒋世隆与王瑞兰在患难中不为封建礼教束缚，自主婚姻的行为加以肯定与歌颂，并对王镇为维护封建门第、恪守传统婚姻道德的行为加以批判与否定。

《拜月亭》在艺术上，也有着较高的成就。如在安排情节时，采用了巧合的表现手法，世隆与瑞兰奇遇，瑞莲与王夫人巧逢，世隆与瑞兰途中遇盗，寨主恰是世隆的义弟陀满兴福，又王镇和番回朝，在途中与女儿、夫人意外相遇，最后王镇要招赘的女婿正是被他嫌弃的穷秀才。由于作者善于运用巧合的手法来安排情节，组织戏剧冲突，故使得剧情发展错落有致，妙趣叠出。又剧作的语言本色自然，如明李贽云：“《拜月》曲白都近自然，委疑天造，岂曰

人工！”[12]吕天成《曲品》也谓其“天然本色之句，往往见宝，遂开临川玉茗之派”。

《杀狗记》，作者多认为是明初人徐田臣，其实《杀狗记》必为元人所作，徐田臣只是改编者，而今存的《杀狗记》是明代冯梦龙的改定本。《杀狗记》写的是家庭矛盾，兄孙华受坏人柳隆卿、胡子传的挑唆，将弟孙荣逐出家门。其妻杨月真杀狗假作人尸，要孙华去请柳、胡移尸灭迹，柳、胡不但不帮忙，反而向官府告发。在公堂上杨月真说出真相，使孙华看清了柳、胡的真面目，与孙荣重归于好。作者的编撰这本戏文的意图是“奉劝世人行孝顺，天公报应不差移”[13]，即通过一场家庭矛盾来宣扬封建伦理道德，提倡“王化亲睦为本，维风以孝友为先”[14]。因此，在剧作中充满着封建说教的气味。但作者在描写这场家庭矛盾时，也揭露了封建社会的某些黑暗现象，如对“世情看冷暖，人面逐高低”的世态炎凉的真实描写。

与其他三种南戏相比，《杀狗记》在艺术上的成就不高，只是在语言上，还具有早期南戏的质朴自然的特征，故未一些文人学士所鄙视，如清梁廷楠《曲话》云：“《荆》、《刘》、《拜》、《杀》曲文俚俗不堪，《杀狗记》尤恶劣之甚者。”

《琵琶记》，作者高明，字则诚，号菜根道人，温州瑞安（今属浙江）人。约生于元成宗大德年间，卒于明初。元至正五年（1245）进士。先后任处州录事、杭州行省丞相掾、江南行台掾、福建行省都事、浙东阡幕都事等职，后因与元人主帅不合，辞官，隐居四明（今浙江宁波）栢社，以词曲自娱。明初，朱元璋闻其名，征其入朝，亦不就。戏曲有《琵琶记》、《闵子骞单衣记》（已佚），诗文有《柔克斋集》二十卷。

《琵琶记》是根据早期南戏《赵贞女蔡二郎》改编的，写蔡伯喈为父亲所逼，离开新婚妻子赵五娘，赴京应试，状元及第后，又被牛丞相强逼入赘，欲辞官回家，但皇帝不从。而家乡连遭饥荒，赵五娘独自承担起侍养公婆的重担。公婆去世后，五娘身背琵琶，上京寻夫，在牛小姐的帮助下，终与伯喈团聚。《赵贞女蔡二郎》是一部抨击书生负心的婚变戏，如《南词叙录》载：

“伯喈弃亲背父，为暴雷震死。”而高明的《琵琶记》则是一部翻案戏，他在副末开场的【水调歌头】词中表明了自己的改编主旨，曰：“少甚佳人才子，也有神仙幽闺，琐碎不堪观。正是不关风化体，纵然也徒然。”“休论插科打

诨，也不寻宫数调，只看子孝共妻贤。”为此，他把“背亲弃妇”、不忠不孝的蔡伯喈改成了全忠全孝的蔡伯喈，将“雷轰蔡伯喈”的结局改成了一夫二妇大团圆的结局。但于是在辞去官职，“避居四明栎社”时改编《琵琶记》的，因此，他也将自己此时厌弃功名、不满科举和向往退隐的思想倾向在剧作中表达出来。如他把蔡伯喈赴试不归、造成父母饿死的责任归之于“三不从”，即辞试不从、辞官不从、辞婚不从，“只为君亲三不从，致令骨肉两离东”。而“三不从”中，主要是辞试不从，即科举制度逼得蔡伯喈有难归，造成了蔡家的悲剧。而且，高明还将拐儿行骗、社长里正贪污官粮等当时的一些黑暗现象与“三不从”交织在一起描写，这就更形象地告诉人们，给蔡家带来灾难的，不仅仅是蔡伯喈一人，而主要是社会本身。可见，高明的《琵琶记》虽为蔡伯喈翻了案，但把“背亲弃妇”、造成蔡家悲剧的责任归之于社会，从这一点来看，《琵琶记》扩大了《赵贞女蔡二郎》的思想意义。当然，高明抨击科举及揭露社会的黑暗现象，并不是要否定当时的社会制度，而是要说明，正是不合理的制度和黑暗现象，妨碍了忠孝节义等传统伦理道德的实行，使人们欲孝不能。正因为此，当刚推翻元朝统治，欲恢复儒家思想统治地位的明太祖看到《琵琶记》后，便大为赞赏，谓“五经四书，布帛菽粟也，家家皆由；高明《琵琶记》，如山珍海错，贵富家不可无”。[15]

在艺术手法上，《琵琶记》也有较高的成就。如全剧的布局紧凑，全剧的情节是遂着两条线索发展的，一条是蔡伯喈应试求官的遭遇，一条是赵五娘在家侍养公婆的情形，并且采用了对比的手法来安排这两组情节，将赵五娘的悲惨遭遇与蔡伯喈在牛府的豪华生活交叉着描写，一边是赵五娘临妆感叹，一边是蔡伯喈杏园春宴；一边是赵五娘吞咽糟糠，一边是蔡伯喈与牛小姐中秋赏月。一喜一悲，一贫一富，一贱一贵，相互映衬，既突出了戏剧冲突，又增强了悲剧气氛。其次，剧作的语言既本色自然，又蕴藉富有文采。如《糟糠自爨》出赵五娘所唱的【孝顺歌】曲，以糠和米，比喻自己与丈夫，“本是相依倚，被簸扬作两处飞，一贵与一贱”，既质朴自然，又真切感人。另外，与早期的南戏相比，全剧抒情性场次和长套细曲的运用有了明显的增多。而《琵琶记》在艺术上的这些成就，都显示了文人参与南戏创作后，南戏在艺术上，已开始摆脱早期南戏的粗率，逐步趋于完善，为进入到传奇阶段，在艺术上奠定了基础，故前人曾把《琵琶记》誉为“词曲之祖”，[16]这并非过誉。

[1] 宋林升《题临安邸》，清乾隆樊榭山房刊本《宋诗纪事》。

[2] 元夏庭芝《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》册二，第 19 页，中国戏剧出版社 1959 年版。

[3] 明何良俊《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》册四，第 7 页。

[4]、[5]、[15] 明徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》册三，第 239、240 页。

[6] 清张大复《新定九宫十三摄南曲谱》卷首“谱选古今传奇散曲集总目”《王十朋荆钗记》剧目下注，清钞本。

[7] 元关汉卿【南吕·一枝花】《不伏老》散套，《全元散曲》，第 173 页，中华书局 1964 年版。

[8] 元马致远【黄钟·女冠子】散套，同上，第 273 页。

[9] 元钟嗣成《录鬼簿》卷下，《中国古典戏曲论著集成》册二，第 119 页。

[10] 明朱权《太和正音谱》引，《中国古典戏曲论著集成》册三，第 24 页。

[11] 《宋元戏曲史》，《王国维戏曲论文集》，第 105 页，中国戏剧出版社 1957 年版。

[12] 《李卓吾先生批评幽闺记》总评，明虎林容与堂刻本。

[13]、[14] 《杀狗记·孝友褒封》出，《六十种曲》册十一，第 128、126 页，中华书局 1958 年版。

[16] 清焦循《剧说》卷二，《中国古典戏曲论著集成》册八，第 108 页。